



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Die Kunst des Exils

Bronfen, Elisabeth

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-81957>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Bronfen, Elisabeth (2013). Die Kunst des Exils. In: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne. Literatur und Exil: Neue Perspektiven. Berlin: De Gruyter, 381-395.

Elisabeth Bronfen

Die Kunst des Exils

1 Exil: Lebenserfahrung und Ästhetisches Projekt

Von der ‚Kunst‘ des Exils zu sprechen, betrifft unweigerlich zweierlei: Zum einen jene Texte, die Exil zum Thema haben und diese Erfahrung überhaupt zum ästhetischen Prinzip deklarieren. Wegweisend ist der Ausspruch von Stephen Daedalus in Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916):

I will not serve that in which I no longer believe, whether it calls itself my home, my fatherland, or my church. And I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can, and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile and cunning.¹

Von der ‚Kunst‘ des Exils zu sprechen, deutet aber auch auf eine Lebenskunst hin, die Fähigkeit, in der Fremde mit der dort erfahrenen Entortung produktiv umgehen zu können. Denn Exil bezieht sich auf eine Abwesenheit von der Heimat, die man aus unterschiedlichen Gründen verlassen musste. Erzwungen oder freiwillig hat der- oder diejenige, die ins Exil gehen, sich von ihrer vertrauten Umwelt getrennt, eine Entwurzelung auf sich genommen, die einer Weltlosigkeit gleichkommt, und auf die nur mit neuen Selbstentwürfen reagiert werden kann. ‚Kunst‘ bezieht sich in diesem Fall auf die Fähigkeit, ein sinnstiftendes Narrativ zu finden, um mit dieser Existenz zwischen zwei Welten zu leben: zwischen Bekanntem und Fremden, zwischen einer Vergangenheit (die einen nie loslässt) und einer Zukunft (die offen bleiben muss).

Als ich mich zum ersten Mal mit diesem Thema beschäftigte, war es mir wichtig, diese Doppelstruktur aufzufächern.² Von der klassischen Moderne ausgehend fällt einem natürlich immer zuerst die produktive Kraft auf, die mit dem Verlassen einer vertrauten Alltäglichkeit einhergeht. Man denkt an die vielen Expatrioten in den Romanen von Henry James, vor allem aber an Gertrude Stein, die die Distanz zu Amerika brauchte, um Amerika philosophisch reflektieren zu können. Nach dem Ersten Weltkrieg erscheint dann für die berüchtigte *lost generation* der Gang ins Exil eher einer Abenteuerreise gleich. Die trunkenen, wilden

¹ James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth 1960, S. 247.

² Siehe Elisabeth Bronfen: „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“. In: *Arca-dia* 28 (1993) H. 2, S. 167–183.

Zeiten in europäischen Städten, in denen man gar nicht einheimisch werden will – Woody Allen hat dies jüngst in *Midnight in Paris* nochmals nostalgisch-ironisch zelebriert – fungieren wie ein kollektives Wunderland: ein Gegenlager, welches die gewöhnliche Heimat spiegelt und befragen lässt. Diese Leidenschaft für die Fremde zwischen den Kriegen bezog natürlich ihren Reiz daraus, dass zeitgleich eine Massenwanderung stattfand – wirtschaftliche Immigration und politische Flucht – deren Exilerfahrung wesentlich weniger exaltiert war. Von dieser konkreten Entortung zehren literarische Texte über Exil. Man könnte mit Barthes sagen: Es haftet bei diesem Thema die reale Referenz am künstlerischen Zeichen.

Um dieses Pendeln zwischen Exil als fröhlichem Zustand der Freiheit von kulturellen Bindungen und als leidvolle Erfahrung eines erzwungenen Heimatverlustes in seiner Komplexität zu reflektieren, ging es mir damals um eine weitere Überlagerung: Ergibt sich die Verbindung der Exilerfahrung zur Literatur dadurch, dass es ein Narrativ braucht, um dieser Sinn zu verleihen, so bedienen sich diese Geschichten wiederum gerne tradierter Diskurse, in denen Exil als Lebensmetapher eingesetzt wird, vornehmlich für das zwanzigste Jahrhundert die judeo-christliche Mythopoetik: neben dem spezifischeren Exodus aus Ägypten und dem Babylonischen Exil, vor allem die Vertreibung aus dem Paradies. Erinnern wir uns deshalb auch an das grandiose Bild, mit dem Milton in *Paradise Lost* (1667) – vor dem Hintergrund eines religiösen Bürgerkrieges – seine ersten Menschen in die Welt entlässt. Ein abendlicher Dunst zieht sich über die Landschaft, während der Erzengel Adam und Eva zum östlichen Tor des Garten Edens führt: „The world was all before them, where to choose Their place of rest, and Providence their guide“ (Book XII, 646–647).³ Immer wieder findet sich in literarischen Texten, die auf reale Exilerfahrung zurückgreifen, als sinnstiftende Pathosformel eben diese Anspielung auf eine Mischung aus melancholischer Trauer und grundsätzlicher Offenheit, das Potential des Möglichen. Das nimmt in der frühen puritanischen Literatur eine durchaus interessante Wende. Ein halbes Jahrhundert später schickt Defoe seinen Händler Robinson Crusoe ins Exil, implizit (wie später noch zu zeigen sein wird) als Strafe dafür, dass er mit Sklaven handelt, obgleich dies im England seiner Zeit bereits verpönt war. Crusoes Verbannung auf die Insel dient einer religiösen Selbstbefragung. Unentwegt ist Defoes Held mit Abrechnungen ökonomischer wie moralischer Natur beschäftigt, um seine im ökonomischen wie moralischen Sinn verstandene Schuld abzutragen.

Zugleich aber ist die Insel Robinson Crusoes eine radikal imaginäre Welt. Zwar verweist sie auf eine mögliche Geographie und eine reale Lebenssituation, sie ist aber vor allem das materielle Produkt von Schriftzeichen auf dem Papier. Auch diese Doppelung – von Materiellem und Immateriellen – markiert das schillernde Zwischenspiel von Realität und Metaphorik, von der eine ‚Kunst‘ des Exils zehrt. Und es führt zu einem der emphatischsten modernen Befürworter des Exils als religiös kodiertes ästhetisches Projekt. In *Speak Memory* hält Nabokov seinem tiefen Schmerz über den Verlust seines großbürgerlichen Russlands die Selbstversicherung seiner geglückten Ankunft in Amerika entgegen. Aus dem Exil sich zu erinnern, wird zudem als Überwindung irdischer Versehrtheit stilisiert:

A sense of security, of well-being, of summer warmth pervades my memory. That robust reality makes a ghost of the present. The mirror brims with brightness...everything is as it should be, nothing will ever change, nobody will ever die.⁴

Psychoanalytisch geschult bemerkt man die Verneinung – „nobody will ever die“. Ein ästhetisches Projekt, welches die Literatur zur besseren Heimat erhebt, weil dort der Autor (im Sinne einer säkularen modernen Gottheit) nicht nur alles so beschaffen kann wie er will, sondern vor allem den Tod aufhalten kann, bringt immer auch implizit zum Ausdruck, was es explizit abzuschirmen gilt. Die Kunst des Exils entpuppt sich als Schutzdichtung. So vermeintlich naiv die Aussage „nobody will ever die“ zuerst erscheinen mag, sie gewinnt ihre Emphase daher, dass wir von den realen Toten nicht nur im Leben Nabokovs wissen, sondern in seinen literarischen Umsetzungen der Schrecken totalitärer politischer Systeme präsent ist. Diese Flucht in Textualität als Antwort auf einen Gang ins Exil, die imaginative Umschrift als Realitätsbewältigung führt zu einem zweiten brisanten Diskurs, der seit der Moderne den Narrativen eingeschrieben ist, die sich mit dem Verlust von Heimat befassen: die Psychoanalyse.

Freuds Schriften pendeln selber zwischen Exil als Realität und als Metapher, zuerst bezüglich seiner beiden Positionen als assimilierte Jude in Wien und dann im konkreten Exil in England, welches er in seiner Umschrift des biblischen Exils Moses verarbeitet. Erinnern wir uns: Die narzisstisch kränkende Innovation Freuds bestand nicht nur darin, eine Spaltung psychischer Tätigkeit in Bewusstes und Unbewusstes zu postulieren, sondern auch darin, an dieser Doppelung eine grundsätzliche Beschränkung von Selbstbemächtigung festzumachen. Das Kerndiktum seiner psychoanalytischen Kur lautet dement-

³ John Milton: *Paradise Lost*. London 1973, S. 388.

⁴ Vladimir Nabokov: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Harmondsworth 1969, S. 62.

sprechend, das Subjekt müsse lernen, es sei nicht Herr im eigenen Haus. Darin ist eine brisante Denkfigur des Exils enthalten. Nicht beheimatet zu sein, noch bevor irgendeine konkrete Exilerfahrung einsetzt – ob gewählt oder auferzwingen – ist *das Bild*, an dem Freud die moderne *condition humaine* festmacht. Nach der schrecklichen Erfahrung des Ersten Weltkrieges wird er dies präzisieren und vom Unheimlichen sprechen; von der Verdrängung des Vertrauten, welches dieses fremd erscheinen lässt, nachdem es aus dem Exil im Unbewussten zurück in den bewussten Alltag gekehrt ist. In diesem Aufsatz wird eine private Erfahrung psychischer Fremdheit – der Eindruck, man fühle sich plötzlich im Alltag fremd, weil man zwischen Lebendem und Totem nicht mehr unterscheiden kann, weil das Ich sich scheinbar verdoppelt hat, weil eine magische Allmacht der Gedanken herrscht – verstohlen auch als Chiffre für eine kollektive Entfremdung eingesetzt. Freud schreibt es so direkt nicht, aber 1919, ein Jahr nach Ende des Ersten Weltkrieges, ist in seinen Gedanken über das Unheimliche implizit auch die Heimat fremd geworden.

Prägnant wird es, wenn man eine Verbindungslinie zurück zieht zu seinem Essay *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* von 1915. Dort spricht Freud von der tiefen Entfremdung, die der Zusammenbruch eines kosmopolitischen Europas in ihm hervor gerufen hat. Er deutet an, was im Laufe der 30er Jahre eine schreckliche Realität annehmen wird, in der das persönlich erfahrene Unheimliche politisch wird, wenn man nicht nur nicht Herr im eigenen Haus ist, sondern auch nicht in der eigenen Heimat. Das Narrativ einer grundsätzlichen Unheimlichkeit ist auch auf politische Realitäten bezogen zu lesen, als Psychogramm einer Politik der Moderne. Zugleich dient aber auch der Rückgriff auf das Reale einer Autorisierung jener Literarizität, die dem Exilbegriff immer schon eingeschrieben war. Bei meiner Rückkehr zu diesem Thema möchte ich etwas ins Spiel bringen, das über diese unheimliche Verdoppelung von Zeit und Ort hinausweist: Es gilt etwas zusätzlich zum Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart zu denken, in dem eine Erinnerung an die Heimat weniger als verdrängt, denn als verlustig geworden aus dem Unbewussten zurück ins Bewusstsein kehrt, zusammen mit jenen emotionalen Intensitäten, die an diesen Erinnerungsbildern haften und in der Verdrängung aufbewahrt geblieben waren. Die ästhetische Schrift – ob anklagend, aufzeigend oder zelebrierend – ist nicht nur ein anderes Medium als das Leben, jedes *life writing* kommt auch *nachträglich*.

Zusammen mit der Heilung, die das Re-Enactment von Exil auf dem Blatt Papier erlaubt, und somit der Schutzdichtung, zu der diese Kunst des Exils wird, geht es mir darum, zu zeigen, was diese Übertragung verfehlt. Besser gesagt – *dass* sie etwas verfehlt und *dass* sie dieses Nichtbegriffene und Nichtgreifbare *ebenso* transportiert wie die narrative Verwaltung von Exil; in sich bereits schon so widersprüchlich. Die beiden Romane, auf die im Folgenden eingegan-

gen wird, sind exemplarisch für die Konsequenzen dieser komplex gelagerten Tradierung. Das unheimliche Zusammenspiel von Realität und Metapher hat an seinem Fluchtpunkt eine Unübertragbarkeit. Mit Freud gesprochen hat jede literarische Umsetzung von Exil einen Nabel, an dem der Text dem Unergründlichen aufsitzt. Weil er als Nullpunkt des Erzählbaren dennoch – oder gerade deshalb – ein kulturelles Nachleben erfährt, haben wir es bei dieser Schutzdichtung sowohl mit einer imaginativen *Heilung* zu tun, als auch mit einer *Heimsuchung*: Nicht jedoch wie im *Buch Moses* im Sinne einer Plage, sondern im Sinne von Geistergeschichten, die uns affektiv in Besitz nehmen, uns dazu aufrufen, am Exilleben der Anderen imaginativ und affektiv teilzunehmen.

2 Zwei Heimsuchungen

Meine These lautet: Wir werden von unserer Erinnerung, auch der geerbten, heimgesucht. Ebenso ist es mit der Exilerfahrung, die einer jeden Assimilation vorausgeht, diese bedingt. Ist dies auch in glücklichen Auswanderungsgeschichten der Fall, erhält diese Doppelung von Vergangenheit und Gegenwart, von verlassener Heimat und neuer dann eine besondere Prägnanz, wenn es sich um Fälle einer traumatischen Geschichte handelt. Um dies vor dem Hintergrund der entfalteten theoretischen Fragen genauer zu beleuchten und literarischen Texten selber einen theoretischen Status einzugestehen, möchte ich zwei Romane miteinander ins Gespräch bringen: Den preisgekrönten Erstling der kanadischen Autorin Anne Michaels *Fugitive Pieces* (1997) und einen späten Roman der Nobelpreisträgerin Toni Morrison *A Mercy* (2008).⁵ Beide nehmen die Frage eines *transgenerational haunting* sowohl als Thema wie auch als ästhetisches Verfahren auf, um zwei Schauplätze einer traumatischen Geschichte der Moderne in Texte über die Kunst des Exils umzusetzen: den Holocaust am Höhepunkt der europäischen Moderne und den afrikanischen Sklavenhandel an ihrem Anfang. In beiden Fällen – und damit setzen sie sich vom fröhlichen Exil der Autoren der klassischen Moderne ab – steht nicht ein gewolltes, sondern ein auferzwungenes Exil. Der Flucht in die ästhetische Sprache wird zwar eine klärende Kraft zugesprochen, eine Erlösung aus der Geschichte können und wollen beide Autorinnen sich nicht vorstellen.

Das Motto zu *Fugitive Pieces* lässt uns gleich zu Anfang erfahren, dass der Übersetzer und Dichter Jakob Beer im Alter von 60 Jahren an einem Autoun-

⁵ Anne Michaels: *Fugitive Pieces*. London 1997 und Toni Morrison: *A Mercy*. New York 2008. Alle Zitate sind diesen Ausgaben entnommen.

fall starb. Zugleich benennt es den neuralgischen Punkt, um den die Kunst des Exils kreist. Es stammt aus einem seiner Notizbücher der Aphorismus: „A man's experience of war', he once wrote, 'never ends with the war. A man's work, like his life, is never completed'“ (1). Leben und Schreiben bedingen sich nicht nur. Eine traumatische Erfahrung und deren Umsetzung in eine literarische Versöhnung ist nie abgeschlossen. Diese wirkt nach, kehrt immer wieder zurück oder besser noch, verharrt. Deshalb sind Exilgeschichten auch immer Geistergeschichten. „Time is a blind guide“, erfahren wir daraufhin im ersten Satz des ersten Kapitels: „Bog-boy, I surfaced into the miry streets of the drowned city“ (5). Jakob ist es als Einzigem gelungen, der Zerstörung seines Dorfes in Odessa durch NS-Soldaten zu entkommen. Nach einem langen Marsch, bei dem er sich nur nachts durch die Wälder wagte, ist er in Biskupin angekommen, einem polnischen Pompeji, wo ein Team griechischer Archäologen an der Ausgrabung einer lange unter Wasser verborgenen Stadt arbeitet. Der Geologe Athos findet ihn und entschließt sich, sofort mit ihm abzureisen. Das wird auch ihm das Leben retten, denn wenige Tage später werden alle seine Mitarbeiter von deutschen Soldaten erschossen oder in Haft genommen. Eine Kultur vor der deutschen darf es laut Himmler, der den Befehl für dieses Massaker erteilt, nicht gegeben haben.

Folgende in sich verschachtelte Doppelstruktur ist entscheidend: Für den Rest seines Lebens trägt Jakob die Erinnerung an seine verlorene Familie (als stellvertretende Verkörperung von Heimat) mit sich. Vor allem die Schwester Bella begleitet ihn mit ihrer geisterhaften Gegenwart. Das Vergangene ist eben so präsent wie die Gegenwart, aber nur über die Verkörperung durch diese Schwester. Aufgrund seiner geglückten Flucht ist er zugleich selber die Verkörperung einer verlorenen Zeit, eine geborgene und wiederbelebte Moorleiche (*bog body*). Er trägt an seinem Körper Spuren der zerstörten Welt. Er ist ein aus dem Tod Zurückgekehrter. Ebenso entscheidend ist die Gegenseitigkeit von Retter und Gerettetem. Athos erklärt ihm am Anfang ihrer Reise, die für den Geologen eine Heimkehr in sein Elterndorf Zakynthos zum Ziel hat, für Jakob hingegen die erste Station auf seinem Exil bedeutet: „We must carry each other. If we don't have this, what are we ...“ (14). Anne Michaels modernistisches Erbe besteht jedoch darin, dass die miteinander verschränkten Doppelgänger – Jakob, Bella und Athos – als Tote zu uns sprechen. Sie sind am Anfang der Geschichte alle verstorben. Die Schrift auf der Buchseite belebt sie, lässt sie zu uns zurückkehren: als ästhetische Spur dieses mehrfachen Verlustes von Leben.

Nur kurz zum Inhalt des Romans: Jakob wird zuerst auf Zakynthos versteckt, bis die Deutschen die Insel verlassen haben. Aufgrund der nach Kriegsende ausbrechenden politischen Unruhen siedelt Athos mit ihm nach Toronto über, wo er an der Universität als Geologe arbeitet und an seinem Buch *Bearing False Witness* über die vereitelte Ausgrabung in Biskupin forscht. Jakob wird dieses erst

nach seinem Tod zu Ende führen, selber zuerst als Übersetzer arbeiten und dann in der erworbenen Fremdsprache Lyrik schreiben. Dieses am eigenen Leib vollzogene narrative Palimpsest, welches *Fugitive Pieces* selber nachahmt, lebt von einer Auflösung von Zeit. Die verlorene Sprache beizubehalten, in Jakobs Fall das Hebräisch, und zuerst mit dem Griechischen und dann dem Englischen weben, heißt in den Worten Athos': „it is your future you are remembering“ (21). Es heißt aber auch, die vielen Geschichten, die Athos als Ersatz und Ergänzung derer, die Jakob von seinem Vater nicht mehr überliefert bekommen kann, ihm erzählt hat, in sich zu speichern. Versteht Jakob sich als ein leiblicher Erinnerungsspeicher, wird seine Zukunft als Übersetzer und Dichter tatsächlich davon zehren, die Stimmen derer, die nicht überlebt haben, wieder hörbar zu machen. Dies kommt einer psychischen Heilung gleich: „I already knew the power of language to destroy, to omit, to obliterate. But poetry, the power of language to restore“ (79) – das ist es, was Athos ihm beibringt.

Für den Übertragenden – den Dichter als Übersetzer – heißt dies aber auch, in einem geistigen Niemandsland zu verharren. „To survive was to escape fate. But if you escape your fate, whose life do you then step into?“ (48). Wiederholt bringt Anne Michaels als Kern ihrer Kunst des Exils folgende Denkfigur zum Tragen: Die Toten lassen sich weiterhin vernehmen, sie lassen von ihren Protagonisten nicht los. In der Apostrophe ruft Jakob die tote Schwester als Muse immerfort an. Die Geschichten, die er in sich aufnimmt, überlagern sich, den Orten entsprechend, an denen er lebt – in Griechenland, dann in Kanada und am Ende nochmals in Griechenland. Dorthin kehrt er zurück, um Athos' Aufzeichnungen zu bergen, dessen Buch fertig zu stellen; wörtlich sein *ghost writer* zu werden. All diese Geschichten nehmen eine Gleichzeitigkeit an, die späteren verschüttet nicht die früheren. Als Übersetzer lebt Jakob stattdessen im Zustand einer steten Ausgrabung der Geschichts-Schichten, die sich an seinem erinnernden Körper verschränkt haben. Die Übertragung in Sprache – eine fremde im Falle der Übersetzung, eine überhöhte im Falle seiner Dichtung – entspricht dem Doppelleben des Exils: „The poet moves from life to language, the translator moves from language to life, both, like the immigrant, try to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications“ (109).

Dennoch – und das ist typisch für das Leben im Exil – kommt Jakob lange Zeit in Kanada nicht an. Er erkennt: „my life could not be stored in any language but only in silence...I lived a breath apart...I thought of writing poems this way, in code, every letter askew, so that loss would wreck the language, become the language“ (111). Mit seiner Flucht aus Europa hat Jakob sich von der Todesstätte seiner Familie entfernt. Die Kehrseite dieses Exils besteht darin, dass die Toten ihn über eine Lücke des Wissens umso heftiger imaginativ in Besitz nehmen. Anne Michaels' lyrische Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit dient

dazu, performativ zu inszenieren, was Schreiben und Exil gemein haben: dass jeder Augenblick zwei Augenblicke enthält. Weil Jakob das Trauma in den Herzen seiner verstorbenen Familie nie wissen kann, muss er es in seiner Einbildungskraft stets umkreisen, muss in Gedanken sich das Leid seiner Familie ausschmücken. Die Rückkehr nach Zakynthos, der ersten Station seines Exils, aber auch der Schauplatz, wo er zu dichten beginnt, hat, wie die poetische Sprache, etwas Heilendes. In Anne Michaels' Roman ist die Landschaft nämlich immer als Erinnerungsspeicher dieser gleichgestellt. Am Ende von Jakobs Rückkehr in dieses Dorf, Anfang seines Exils und dann auch Anfang seines Lebens als Dichter, stehen drei widersprüchliche Denkfiguren im Raum. Sie sind der konzeptionelle Nabel seiner Lyrik.

Die erste Denkfigur betrifft die Unmöglichkeit einer Tilgung des Geschehenen. Jakob hält in seinem Notizbuch eine Anekdote darüber fest, wie eine Gruppe Juden einen Rabbi im Zug beleidigen, weil sie in ihm nur einen armen Mann sehen und dieser ihnen nachträglich nicht verzeiht. Daran verdichtet sich laut Jakob ein hartes moralisches Gesetz: „nothing erases the immoral act. Not forgiveness. Not confession“ (160). Zugleich gewinnt Jakob allmählich die Erkenntnis, dass eine Übertragung von Erfahrung in Schrift selber einem ethischen Auftrag folgt. Er hält in seinem Notizbuch auch den Satz fest: „To remain with the dead is to abandon them“ (170). In dieser Verschriftung blickt er nochmals auf die Doppelgängerin, die ihn seit seinem Überleben begleitet hat – und dieser zweite, distanzierte Blick, der eine erste Überzeugung umschreibt, ist der entscheidende. „All the years I felt Bella entreating me... I have misunderstood her signals. Like other ghosts, she whispers; not for me to join her, but so that, when I'm close enough, she can push me back into the world“ (170). Nicht nur die ethische Aufgabe zu erinnern, sondern auch loszulassen, weil die Geister, die einen bestimmen, als Zeichen auf dem Papier ein Überleben erhalten – in dieser Erkenntnis findet sich eine Ablösung wenn nicht Erlösung aus der traumatischen Vergangenheit. Ganz nah an den Anliegen der klassischen Moderne liegt Anne Michaels wiederum mit der dritten Denkfigur, mit der sie das Schreiben ihres Dichters – erstaunlich versöhnlich – auf den Punkt bringt. Ein weiterer Satz aus Jakobs Notizbuch lautet: „If one no longer has land but has the memory of land, then one can make a map“ (193). Bei diesem dritten Bild steht eine zweifache Distanz auf dem Spiel – die nachträgliche Erinnerung und eine nachträglich erstellte Kartographie. Auf dieser Landkarte stehen die Vergangenheit und die Gegenwart gleichwertig nebeneinander.

Entscheidend für die Frage des *transgenerational haunting*, die ich ins Zentrum meiner Lektüre rücke, ist der Umstand, dass der Roman noch ein zweites Leben betrifft: jene in Kanada geborene Generation, die das kryptische Trauma ihrer Eltern nur als geerbte Erfahrung kennt. Das psychische Exil des zweiten

Protagonisten, des jungen Literaturwissenschaftlers Ben, besteht darin, dass er – für die Fallgeschichten der Holocaust *survivors* typisch – von dem Schweigen seiner Eltern, den Bruchstücken ihrer Alpträume beeinflusst, selber nie ganz in der Heimat beheimatet sein kann. Es ist ein Exil *second hand*. Zum Trauma im Herzen seiner Eltern hat Ben ebenfalls nur einen vermittelnden Zugang. Um das Geisterreden zu verdeutlichen, führt Anne Michaels im letzten Teil des Romans eine zweite Apostrophe ein: die Anrede Bens an den verstorbenen Dichter Jakob Beers, dessen lyrische Sprache ihm einen Zugang zum Geheimnis seiner Eltern ermöglicht hat. Wie Jakob seiner verlorenen Schwester Bella wendet sich auch Ben einem Toten zu, nun aber, um sich in Beziehung zu setzen zu den Geistergeschichten seiner Eltern. Zuvor hatte er versucht, am eigenen Leib dieses geerbte Trauma nachzuvollziehen, beispielsweise die nächtliche Flucht seines Vaters aus einem KZ. Wie er auch kuriose Geschichten aufgelistet hatte, die symptomatisch zu verstehen sind: beispielsweise die fatale Entscheidung seines Vaters, während eines Orkans das Haus nicht zu verlassen, weil der mögliche Verlust seines Heims Erinnerungen an seine frühere Vertreibung auslöste. Das entscheidende Re-Enactment zeigt sich – und darin liegt die rhetorische Pointe – jedoch nicht darin, dass den eigenen Verwandten nachgespürt wird, sondern einem fremden Leben, das analog und zugleich auch anders verläuft. Ben entschließt sich, ebenfalls nach Zakynthos zu reisen, und geht somit zum ersten Mal konkret ins vorläufige, frei gewählte Exil.

War Jakob dorthin zurückgekehrt, um Athos' Aufzeichnungen zu bergen, will Ben die verschwundenen Notizbücher des verstorbenen Dichters ausfindig machen. Diese Wiederholung, die einem Sich Einlassen auf die Spuren eines Verstorbenen, auf dessen geisterhaftes Nachleben gleichkommt, hat restaurativen Charakter. Der Satz „To remain with the dead is to abandon them“ (170) erlaubt auch Ben, eine Erinnerung nochmals aufzurufen, um sie diesmal aus einem weniger egoistischen Blickwinkel zu betrachten und somit einen erlösenden Einblick zu gewinnen. Musste Jakob sich von der toten Schwester zurück ins Leben geworfen vorstellen, muss Ben sich von den Eltern, die den Holocaust erlebt und überlebt haben, emotional abnabeln. Diese Entkoppelung kommt einer ethischen Einsicht gleich: Nicht die eigene Betroffenheit, im Sinne eines subjektiven Lichtstrahls, beherrscht eine Szene. Nur der, der an der Peripherie steht und alle Seiten betrachten kann, hat einen Einblick. Im Flugzeug, auf dem Weg zurück nach Kanada, hat Ben jene *epiphany* (Joyce), die ihm eine geglückte Heimkehr ermöglichen wird. Zuerst erinnert er sich: „Once, I saw my father sitting in the snow-blue kitchen ... at the table, eating. I was transfixed by his face. This was the first time I had seen food make my father cry.“ Dann aber sucht er in Erinnerung nochmals diese erinnerte Szene auf; sein Blick ist nun geschärft durch die Erfahrung des geisterhaften Re-enactments auf Zakynthos.

„But now ... I see something else. My mother stands behind my father and his head leans against her. As he eats, she strokes his hair. Like a miraculous circuit, each draws strength from the other“ (294). Das affektive Bündnis zwischen zwei Menschen, schweigend und sprechend zugleich, rückt ins Zentrum des Bildes. Ben hat eine Deutung, doch für das vorliegende Argument ist nicht die Sinnstiftung entscheidend, die er findet. Vielmehr gilt festzuhalten, dass Anne Michaels für das Palimpsest an Heimsuchungen, welches sie im Zentrum ihrer Kunst des Exils ansiedelt, eine Überwindung in einer kleinen alltäglichen Geste findet.

Als letztes Beispiel soll Toni Morrisons Roman *A Mercy* dienen, weil er die Frage des Exils am Anfang der amerikanischen Nationsbildung behandelt und damit zeigt, wie sehr diese Erfahrung weit ins einundzwanzigste Jahrhundert nachwirkt. Zugleich ist dieser Roman auch deshalb beachtlich, weil er wesentlich weniger restaurativ wirkt als ihre vorhergehende literarische Verarbeitung der Harlem Renaissance in *Jazz* (1992) oder ihre Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen der Sklaverei in *Beloved* (1987). Wir befinden uns in Virginia im Jahre 1690, also jener Welt des Exils, die durch die Auswanderer aus Europa wie den afrikanischen Sklavenhandel geprägt, auch die von Defoes *Robinson Crusoe* ist. Dessen Titelheld wird implizit auf seine Insel verbannt, als Bestrafung dafür, dass er mit Menschen handelt. Durch seine harte Arbeit, seine vom Puritanismus geprägte Selbstbefragung, und seinen Austausch mit dem eingeborenen Freitag geläutert, darf Crusoe schließlich in die Heimat zurück. Bei Morrison hingegen gibt es kein Zurück in die verlassene Heimat. Sie bietet stattdessen eine wesentlich weniger versöhnliche Kunst des Exils, die der Sensibilität des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts jedoch auch eher entspricht: ein Verharren in einer kontingent zusammengewürfelten Gemeinschaft von Menschen, unstet und zugleich in wechselseitiger Abhängigkeit. Die Rahmenhandlung des Textes, der die Stimmen einer Gruppe von vernetzten Exilanten zusammenfügt, besteht darin, dass die junge Sklavin Florens von ihrer erkrankten Herrin Rebekka auf den Weg geschickt wird, um einen Schmied aufzusuchen, der als freier Schwarzer ihrem verstorbenen Mann bei den Bauarbeiten ihrer Prunkvilla geholfen hat, zugleich aber auch die Gabe des Heilens hat. Florens' Gang hin und zurück bildet den Erzählpfad, auf dem die Stimmen derer, die den Hintergrund dieser kuriosen Szene erläutern, als Buchstaben auf der Buchseite geisterhaft in Erscheinung treten.

Die verschiedenen Positionen sind wie folgend: an erster Stelle Florens selber, deren Ich-Erzählung wir wiederholt als Apotheose an den Schmied, den sie leidenschaftlich begehrt, hören, während alle anderen Figuren jeweils nur einmal in Erscheinung treten. Ihr Exil wird von Morrison als Position zwischen zwei geliebten Menschen refiguriert: einerseits der Mutter, die sie willentlich an Jacob Vaark übergeben hat, in der Hoffnung, ihr ein besseres Leben zu besche-

ren; andererseits dem Schmied, mit dem Florens eine verstohlene Liebschaft hatte, während er für ihre Herrschaft arbeitete. Die erhoffte Ehe soll den Verlust jener Mutter wiedergutmachen, die im Fantasieleben der Tochter als Verkörperung jener verlorenen Heimat, jenes ‚Afrika‘, fungiert, welches diese nie gekannt hat. Florens redet zu sich selber: „To get to you I must leave the only home, the only people I know“ (5). Wir befinden uns also auch in diesem Roman im Bereich eines *secondhand haunting*, zwischen einer verschütteten Vergangenheit und einer erhofften, offenen Zukunft. Wie in *Fugitive Pieces* wird die Reise durch die fremde Welt, in der Florens als junge Schwarze besonders gefährdet ist, als doppelte Zeit beschrieben. Die reale Landschaft wird zum Schauplatz, an dem sie sich an den Mann erinnert, der auch ihr Heilung verspricht, nicht wie im Falle ihrer Herrin, von einer Krankheit, sondern von dem Verlust an Heimat und Familie. Sie will keine emotionale Freiheit, will die Sklaverei im Haus der Vaarts gegen eine andere Herrschaft, die der Ehe, austauschen. Emphatisch ruft sie dem abwesenden Geliebten zu: „I don't want to be free of you because I am live only with you“ (70). Dass Morrison, wie noch zu zeigen sein wird, diese romantische Sentimentalität verbietet, macht die dunkle Ethik ihrer Kunst des Exils aus.

Die anderen eingebetteten Geschichten lassen sich wie folgend zusammenfassen: Die erste betrifft den Bericht darüber, wie der holländisch-englische Jacob Vaart das Mädchen Florens erworben hat, obgleich er aus religiöser Überzeugung gegen Sklaverei ist. Er nimmt Florens mit nach Hause, weil ein spanischer Sklavenbesitzer ihm nicht das geschuldete Geld auszahlen kann. Er nimmt sie aber auch, weil die Mutter ihm die Tochter demonstrativ anbietet. Entscheidend an dieser Gabe – in einer Welt, in der nichts moralisch vergolten werden kann – ist, dass sie zugleich auch einen fatalen Traum in ihm auslösen wird. Hatte Jacob Vaart bislang bescheiden als Bauer gelebt, wird er nun, vom Besitz des Spaniers infiziert, für sich und seine Frau eine Prunkvilla bauen. Es wird ihn sein Leben kosten. Erst als Sterbender wird seine Gattin Rebekka ihn über die Schwelle dieses neuen Heims tragen lassen, in dem sie nun ihrerseits in der Rahmenhandlung todkrank liegt und auf die Hilfe des Schmieds wartet. Diese narrative Situation ist von Morrison als Sinnbild eingesetzt. In diesem Herrenhaus kann Jacob Vaark nie moralisch Herr sein, weil sein Besitz auf dem Leid des Sklavenhandels basiert.

Doch das verwunschene Herrenhaus ist auch ein Sinnbild für die Komplexität des Exils am Anfang der Neuzeit, deren Spuren in der heutigen globalen Welt nachwirken. Puritaner, die Europa aus wirtschaftlichen Gründen verlassen haben, sind verbündet (im Sinne einer ethnisch hybrid zusammen gewürfelten Ersatzfamilie) mit Einheimischen, die ebenfalls aus wirtschaftlichen Gründen fremd in der eigenen Heimat geworden sind, und mit jenen, die aus ökonomischen Gründen gewaltsam dorthin verschifft wurden. Das von dem verstorbe-

nen Herrn hinterlassene Herrenhaus ist die einzige Heimat (das erkennt Florens ganz am Anfang ihrer Reise), die jenen Frauen, deren Stimmen wir im Text hören, verwehrt ist. Dieses unheimliche Heim entwirft Morrison somit als fragilen Anker für die Kunst, im Exil zu überleben. Da gibt es Lina, eine Indianerin, von der eigenen Kultur (wenn nicht der eigenen Landschaft) exiliert, nachdem eine Seuche ihr Dorf zerstört hat. Sie ist von der Schande, die Zerstörung ihrer Familien überlebt zu haben, geprägt, von dem, was sie das Absterben ihrer Welt nennt. Sie ist diejenige, die einen klaren Einblick in jenen Verlust an Beheimatung hat, der durch den realen Tod des Hausherrn unübersichtlich ans Tageslicht gerückt ist: „As long as Sir was alive it was easy to veil the truth: that they were not a family – not even a like-minded group. They were orphans, each and all“ (59). Entscheidend ist jedoch auch, dass dieses Haus den Widerspruch von Exil und Heimat aufhebt. Im Fieberwahn erklärt Rebekka ihrer Magd Lina: „You and I, this land is our home“, fügt diesem aber hinzu: „but unlike you I am exile here“ (59). Gilt es an der Differenz zwischen Entortung (Lina) und Emigration (Rebekka) festzuhalten, so deshalb, um an dem Bündnis einer gegenseitigen Abhängigkeit als Zeichen der einzigen emotionalen Beheimatung festzuhalten, die diesen Frauen möglich ist. Lina erkennt: „her own life, everything, depended on Mistress' survival, which depended on Florens' success“ (60).

Rebekka erinnert sich ihrerseits im Fieberwahn liegend an ihren eigenen Gang ins Exil. Der Vater hatte die Anzeige Jacob Vaarts gelesen, in der dieser sich bereit erklärt hatte, eine Frau ohne Mitgift zu nehmen, so sie zu ihm in die neue Welt geschickt würde. Auch sie war, wenngleich aus anderen Gründen als Lina, bereits eine Fremde im eigenen Land, in ihrem Fall von der Gewalt der religiösen Intoleranz befremdet, die ihr Europa regiert. Die Anzeige des Unbekannten hat sie als „kind of escape“ (77) begriffen, denn als Tochter einer armen Familie stand ihr zur Option sonst nur die Prostitution oder der Dienst bei reichen Leuten. Das Exil, auf das sie sich einlässt, ist auch ein emotionales. In der arrangierten Heirat geht es nicht um romantische Liebe. Zugleich deutet sie, während sie auf den Schmied, vom dem sie sich ihre Heilung verspricht, wartet, ihr Exil im Kode ihrer puritanischen Religion. Die reale Erfahrung des Leids wird Chiffre für einen religiösen Leidensweg: „She wondered if the journey to this land, the dying off of her family, her whole life, in fact, were way-stations marking a road to revelation. Or perdition? ... is it already too late? For salvation“ (100). Als weitere Stimme ertönt auf den Seiten von *A Mercy* auch die der anderen schwarzen Sklavin im Haus. Sie hat den Namen Sorrow erhalten, weil sie seit ihrer Geburt von tiefer Traurigkeit gekennzeichnet ist. Sie kam auf einem Schiff zur Welt und wurde dann von ihrer Mutter verlassen, sodass sie jahrelang – auch dies ein Sinnbild für Exil – nie Fuß auf festes Land setzte. Ihre geographische Wanderschaft hat (vergleichbar mit Jakob in *Fugitive Pieces*) im Wandern ihrer Psyche

sein Gegenstück. Im Geiste lebt auch sie mit einem Zwilling, auf den sie sich zunehmend mehr verlässt.

Entscheidend für die Differenz zwischen diesen beiden fiktionalen Kartographien einer Kunst des Exils ist vornehmlich die narrative Auflösung von *The Mercy*, denn auch Morrisons Roman läuft auf einen zweiten, mit Distanz gewonnenen Blick auf eine Urszene hinaus. Florens, erfahren wir am Ende des Romans, hat das Heim, in dem sie sich eine Erlösung aus ihrem Exil erhofft hatte, bereits mit einem anderen Menschen besetzt vorgefunden: einem Jungen, den der Schmied ihr vorzieht. Sie wird nach einem schrecklichen Kampf (bei dem sie mit einem Eisen auf den Geliebten einschlägt) blutig wieder in das einzige Heim, das sie je gekannt hat, zurückkehren. Das Herrenhaus der Vaarts ist zwar Ort eines fragilen Bündnisses, in dem die Bruchlinien nicht übersehen werden können:

they once thought they were a kind of family because together they had carved companionship out of isolation. But the family they imagined had become false. Whatever each one loved, sought or escaped, their futures were separate and anyone's guess (155).

Doch der Roman zeigt uns gerade diese getrennte Zukunft nicht. Stattdessen bekommen wir zuerst die Einsicht Florens, deren Widersprüchlichkeit ebenfalls als Sinnbild für die Kunst des Exils zu verstehen ist. Ihr Geständnis am Ende ihres Gewaltausbruches lautet: „I am become wilderness but I am also Florens. In Full. Unforgiven. Unforgiving. No ruth, my love. None. Hear me? Slave. Free. I last“ (161): Weder frei noch Sklavin, weder Herrin im Haus noch außerhalb des Hauses, nicht ohne Schuld und zugleich nicht ohne Handlungsfähigkeit. Mit ihren letzten Worten ruft sie nun nicht den verlorenen Geliebten, sondern die verlorene Mutter an und benennt jene Unmöglichkeit des Wissens, auf die auch *Fugitive Pieces* seine affektive Wirkung setzt: „I will keep one sadness. That all this time I cannot know what my mother is telling me. Nor can she know what I am wanting to tell her“ (161). Auch für die Auflösung von *A Mercy* ist nicht die Sinnstiftung entscheidend, mit der Florens' letzter Eintrag schließt. Der Roman kehrt stattdessen nochmals zu jener Gründungsszene zurück, in der eine Mutter ihr Kind an einen Fremden abgibt, sodass wir diese auf der Seite des Buches ein zweites Mal miterleben dürfen.

Das letzte Kapitel von *A Mercy* verleiht endlich jener Mutter eine Stimme, die im Exil ihre eigene Tochter in ein weiteres Exil schickt. Sie beschreibt zuerst jenes Afrika, in dem sie von Schwarzen eingefangen, verkauft und auch entjungfert wird. Den Vater ihrer Tochter kennt sie nicht, in einer Welt, in der es in jedem Sinne des Wortes an Souveränität fehlt. Dann kommt auch sie auf jene merkwürdige Szene des Tauschs zu sprechen, jenen Augenblick, in dem sie, eine Skla-

vin, einem Fremden ihre Tochter anbietet, als Zeichen einer Perpetuierung der Sklaverei und zugleich dessen imaginativer Aufhebung: „Because I saw the tall man see you as a human child, not a piece of eight. I knelt before him. Hoping for a miracle. He said yes. It was not a miracle. Bestowed by God. It was a mercy. Offered by a human“ (167). Auch sie hat eine Sinnlösung, doch diese ist eine, die für radikale Freiheit plädiert. Die Heirat wäre eine emotionale Überwindung des Exils für Florens. Die Geisterstimme der Mutter hingegen behauptet, dass wahre Subjektivität darin besteht, sich der Souveränität eines Anderen nicht zu beugen. Die Gabe der Tochter wird – in all ihrer Tragik – von Morrison als Geste einer die Autorität des Subjekts bestimmenden Freiheit der Mutter verstanden. Sie mag keine andere als diese Wahl haben, aber in eben dieser Aporie besteht auch die Geschichtslektion, die *The Mercy* anzubieten hat. Wir sind am Anfang der Narration angekommen und merken, die sentimentale Lösung, so typisch für Hollywood, in der im familiären Glück eine Überwindung von traumatischer Historie zu erwarten ist, wird uns verwehrt. Es gibt die Vorstellung von einem Akt der persönlichen (nicht göttlichen) Gnade, aber keine Erlösung aus einer Situation, die sowohl die *condition moderne* bezeichnet als auch ihre Urszene: die Welt der Auswanderung und Sklaverei, die das Exil als Lebensrealität und psychische Haltung hervorgebracht hat.

Es gibt aber auch noch die Frage des *haunting*, die Exil als ästhetisches Projekt betrifft. Der letzte Satz des Romans markiert über die geisterhafte Präsenz, die die Schrift aufzurufen vermag, eine unmögliche Verbindung zwischen Mutter und Tochter. Dieses affektive Bündnis kommt nach dem Eingeständnis „to give dominion of yourself to another is a wicked thing“. Dann erst kann die Mutter ihrer Tochter verkünden: „My love, hear a tua mae“ (167). Auf der diegetischen Ebene kann Florens diesen Satz nicht hören. Er ist nicht an sie, sondern an uns gerichtet: Ein rein virtuelles Bündnis, was vor dem Hintergrund des Verlustes an Heimat und Familie all jene Frauen, deren Stimmen wir gehört haben, mit einbezieht. Der literarische Text – und um dieses Wortspiel dreht sich alles – ist eine Heimsuchung im doppelten Sinn. Er zeichnet die Suche nach einem Heim nach, einem Verlangen nach Heimat, weil diese unwiderruflich verloren gegangen ist. Der Text ist aber auch als Heimsuchung durch die Toten zu verstehen, deren geisterhafte Inbesitznahme der Nachkommen, der Überlebenden. Die Stimme der Mutter ist auch die performative Stimme des Textes. Im Gespräch zwischen *Fugitive Pieces* und *A Mercy* zeigt sich diese Heimsuchung als die Kunst, im Exil verschiedene Räume und Zeiten in der Schwebe zu halten, aber auch gelebte und übertragene Erfahrungen.

Aus der Position derer, die immer erst nachträglich an das geschilderte Ereignis kommen, geht es um das Nachvollziehen eines Traumas des Herzens, welches nicht auf Wissen, sondern auf empathische Imagination setzt. Sofern

in beiden Romanen nicht ein nostalgisches Festhalten an verlorenen Orten und Familienzugehörigkeit, sondern das Ankommen an neuen Orten und fragilen Bündnissen gilt, bleibt diese Ankunft offen. Das Heimkehren, welches beide Texte als narrative Auflösung anbieten, ist vor allem ein textuelles. Man kommt bei den Stimmen an, die einen im doppelten Sinne des Wortes einem *haunting* unterziehen. Die Übertragung, die der Text leistet, erlaubt uns als Lesenden, die Vergangenheit in Besitz zu nehmen und zugleich von dieser in Besitz genommen zu werden. Das war, spätestens seit Conrad seinen Marlowe den dunklen Kongo entlangfahren lässt, natürlich die Wette der modernen Literatur. Die Geister, die das Lesen aufruft, ziehen uns mit in ihr Exil. Erfahrung und ästhetisches Projekt lassen sich auch am Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts nicht sauber von einander trennen.

Bibliographie

- Bronfen, Elisabeth: „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“. In: *Arcadia* 28 (1993) H. 2, S. 167–183.
- Joyce, James: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth 1960.
- Michaels, Anne: *Fugitive Pieces*. London 1997.
- Milton, John: *Paradise Lost*. London 1973.
- Morrison, Toni: *A Mercy*. New York 2008.
- Nabokov, Vladimir: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Harmondsworth 1969.

Literatur und Exil

Neue Perspektiven

Herausgegeben von
Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-028564-2
e-ISBN 978-3-11-028574-1

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Johanna Boy, Brennborg
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com



Inhalt

Doerte Bischoff, Susanne Komfort-Hein
Einleitung: Literatur und Exil — 1

I Exil, Migration, Transkulturalität — 21

Claus-Dieter Krohn
Die Herausforderungen der Exilliteraturforschung durch die Akkulturations- und Hybridtheorie — 23

Sabina Becker
Transnational, interkulturell und inter-disziplinär: Das Akkulturationsparadigma der Exilforschung
Bilanz und Ausblick — 49

Wolfgang Benz
Wann endet das Exil? Migration und Akkulturation
Überlegungen in vergleichender Perspektive — 71

Stephan Braese
„It don't mean a thing“
Theodor W. Adornos und Alfred Lions Begegnung mit dem Jazz — 83

Robert Krause
Übersetzungsexperimente zwischen den Sprachen und Kulturen
Zur Relevanz von Vilém Flussers Werk für die kulturwissenschaftliche Exilforschung — 97

II De-Territorialisierungen — 115

Gianluca Solla
Es bleibt die Fremdsprache
Flavius Josephus in Rom — 117

Bernhard Greiner
San Francisco im Osten und Ramses im Westen
Deterritorialisierung exilischer Existenz in Kafkas *Verschollenem* — 129